



**You have downloaded a document from**  
**RE-BUS**  
**repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Lokalność w budowaniu porozumienia z publicznością na Górnym Śląsku

**Author:** Aneta Głowacka

**Citation style:** Głowacka Aneta. (2015). Lokalność w budowaniu porozumienia z publicznością na Górnym Śląsku W: E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka (red.), "Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej" (s. 148-166). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Aneta Głowacka  
*Uniwersytet Śląski*

---

## **Lokalność w budowaniu porozumienia z publicznością na Górnym Śląsku**

### **1.**

Przedmiotem mojej uwagi będzie sposób wykorzystania przez teatry na Górnym Śląsku lokalności, a więc historii oraz kulturowej i etnicznej tożsamości regionu w budowaniu strategii porozumienia z publicznością. Górny Śląsk pojawi się w tej wypowiedzi nie tylko w znaczeniu miejsca, które charakteryzuje się historyczną i kulturową odrębnością. Zostanie również pokazany jako jednostka administracyjna, w obrębie której znajdują się obecnie teatry z Sosnowca czy Bielska-Białej, a więc miast niezbyt odległych od centrum śląskiej aglomeracji, za to osadzonych w odmiennym geograficzno-kulturowym i historycznym kontekście. Zestawienie propozycji repertuarowych funkcjonujących w nim teatrów wydaje się uzasadnione chociażby dlatego, że przynależność do jednego województwa przekłada się zarówno na migrację widzów i artystów między teatrami, jak i na poruszane w spektaklach tematy. Przedstawienia dotyczą nie tylko specyfiki miejsca funkcjonowania teatru, ale również całej śląskiej aglomeracji. Zrealizowany w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu spektakl *Koń, kobieta i kanarek*<sup>1</sup> w reżyserii Remigiusza Brzyka, dopominający się o prawo kobiety do samostanowienia, wymierzony był w patriarchy, z którym potocznie kojarzony jest cały region. *Korzeniec*<sup>2</sup> w reżyserii Brzyka z tego samego teatru czy zrealizowany również w Sosnowcu spektakl *Czerwone Zagłębie*<sup>3</sup> w reżyserii Aleksandry

---

<sup>1</sup> T. ŚPIEWAŁ: *Koń, kobieta i kanarek*, reż. R. BRZYK, Teatr Zagłębia w Sosnowcu, prem. 05.05.2014.

<sup>2</sup> Z. BIAŁAS: *Korzeniec*, reż. R. BRZYK, adapt. T. ŚPIEWAŁ, Teatr Zagłębia w Sosnowcu, prem. 26.05.2012.

<sup>3</sup> J. JAKUBOWSKI: *Czerwone Zagłębie*, reż. A. POPLAWSKA, M. KALITA, Teatr Zagłębia w Sosnowcu, prem. 12.09.2014.



*Pięta strona świata.* Reż. R. TALARCZYK. Prem. 2013 r. Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego.  
Fot. Krzysztof Liszka

Popławskiej i Marka Kality przywoływały wątek śląsko-zagłębiowskich animozji. Tematem twórczości teatralnej bywa również niełatwa dwudziestowieczna historia regionu i dynamika napięć wynikających z różnic kulturowych i historycznych doświadczeń. Temu poświęcona jest *Piąta strona świata*<sup>4</sup> w reżyserii Roberta Talarczyka z Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego czy kontrowersyjna *Miłość w Königshütte*<sup>5</sup> Ingmara Villqista z Teatru Polskiego w Bielsku-Białej.

Jeszcze kilka lat temu pomysł wystawienia sztuki o tematyce śląskiej w publicznym teatrze wydawał się niedorzeczny. Nie przypadkiem *Cholonek*<sup>6</sup>, zrealizowany na podstawie książki Horsta Eckerta, autora pochodzącego z Zabrza i znanego bardziej pod pseudonimem Janosch — pierwszy spektakl podejmujący temat kulturowej odmienności Ślązaków, a dziś uchodzący za przedstawienie kultowe — powstał w prywatnym Teatrze Korez w Katowicach. Dyrektorzy publicznych instytucji kultury odżegnywali się od tej inicjatywy, swoją decyzję tłumacząc brakiem wystarczająco dobrych tekstów dramatycznych, które w niebanalny sposób, odbiegający od stereotypów i uproszczeń, przedzierają się przez historyczną, społeczną i polityczną specyfikę regionu. Te obawy potwierdził *Polterabend*<sup>7</sup> Stanisława Mutza, wyreżyserowany przez Tadeusza Bradeckiego w Teatrze Śląskim, drugi, po *Cholonku*, śląski spektakl i niestety wobec niego epiгоński. Nawet ówczesny publicysta „Dziennika Zachodniego” Michał Smolorz, znany orędownik twórczości teatralnej w gwarze, krytykował go za nieumiejętne posługiwanie się śląską mową oraz uproszczenia i schematyczne potraktowanie losów rodziny Jorga i Berty<sup>8</sup>. Mutz wprowadził do swojej narracji cały wachlarz doświadczeń dotyczących miejscową ludność w pierwszej połowie XX w., a więc śląskie powstania, plebiscyt, rzeczywistość lat trzydziestych i czterdziestych oraz wpisane w nią naciski — w zależności od politycznego kontekstu — faszystów lub komunistów, wreszcie rozdarcie rodziny, której synowie walczyli po dwóch stronach frontu. Fabułę spektaklu — podobnie jak w *Cholonku* — wyznaczały losy rodziny na tle politycznych przemian.

Wydawało się więc, że o ile skomplikowana kulturowa przeszłość miejsca i bagaż współczesnych doświadczeń mogą być interesujące dla twórców i widzów w Legnicy czy w Wałbrzychu — ich teatry na tym fundamencie zbudowały swój sukces — o tyle portreciśią Górnego Śląska na zawsze pozostanie Kazimierz

<sup>4</sup> K. KUTZ: *Piąta strona świata*, scen. i reż. R. TALARCZYK, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego, prem. 16.02.2013.

<sup>5</sup> I. VILLQIST: *Miłość w Königshütte*, reż. I. VILLQIST, Teatr Polski w Bielsku-Białej, prem. 31.03.2012.

<sup>6</sup> H. ECKERT: *Cholonek*, scen. R. TALARCZYK, reż. M. NEINERT, R. TALARCZYK, Teatr Korez, prem. 16.10.2004.

<sup>7</sup> S. MUTZ: *Polterabend*, reż. T. BRADECKI, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego, prem. 05.01.2008.

<sup>8</sup> M. SMOLORZ: *Piąta woda po kisielu*. „Gazeta Wyborcza — Katowice” 2008, nr 6, <http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/49613.html> [data dostępu: 14.09.2014].



Kutz i jego nostalgiczno-mityczne filmowe obrazy, Lech Majewski jako twórca słynnego *Angelusa* (2001) oraz pokazani w tym filmie, prezentujący śląską rzeczywistość w groteskowym odkrzywieniu malarze prymitywiści z Grupy Janowskiej.

Dyrektorzy teatrów tłumaczyli się brakiem atrakcyjnych literacko tekstów, ale — trzeba dodać — żaden z nich nie zamówił sztuki o śląskiej tematyce ani nie ogłosił stosownego konkursu, chociaż były takie plany. Nie bez znaczenia było zapewne przekonanie, że jeżeli utwór ma dotyczyć regionu, to musi być napisany gwarą, co w oczywisty sposób redukowało grono potencjalnych autorów. Poza tym wydawało się, że wszystkie kluczowe tematy, a te wiązano przede wszystkim z dwudziestowieczną historią regionu, już zostały wyeksploatowane w filmie. Trudno więc będzie powiedzieć cokolwiek nowego o powstaniach śląskich, tragicznych losach Ślązaków podczas drugiej wojny światowej i po jej zakończeniu czy o konsekwencjach trudnych polsko-śląskich relacji. Być może drzwi teatrów przed lokalnością zamykało również utożsamienie śląskiej tematyki z plebejskim wymiarem tej kultury — *Pozłacany warkocz* Katarzyny Gärtner (1980), pierwsze widowisko słowno-muzyczne napisane gwarą i wystawione na scenie, sięgał właśnie do tego ludowego rezerwuaru. Wreszcie, coraz bardziej aktywna działalność Ruchu Autonomii Śląska<sup>9</sup> mogła rodzić obawy uwikłania teatru w lokalną politykę, co — jak pokazała medialna i polityczna kariera *Miłości w Königshütte* — nie było, nawet jeśli z innych powodów, nieuzasadnione.

Niedobór śląskich autorów i sztuk miał zmienić ogłoszony po raz pierwszy w 2011 r. na łamach „Gazety Wyborczej” konkurs na napisanie jednoaktówki po śląsku. Jego pomysłodawcą był pochodzący z Chorzowa dramaturg Ingmar Villqist (Jarosław Świerszcz). Podczas pierwszej edycji spłynęło stosunkowo dużo, bo blisko czterdzieści prac o bardzo różnej tematyce. Przede wszystkim dotyczyły one jednak codzienności współczesnego mieszkańca regionu i dylematów związanych z tradycyjnie rozumianą śląską tożsamością, w tym m.in. problemu zaakceptowania w konserwatywnej rodzinie Wietnamczyka<sup>10</sup> czy konieczności uporania się z przeszłością reprezentowaną przez wujka, który był w Wehrmachcie<sup>11</sup>. Z przysłanych tekstów przebijała również świadomość odchodzenia dawnego Śląska, reprezentujących go wartości, ludzi i przedmiotów<sup>12</sup>. Konkurs zakończył się czytaniem w Teatrze Korez nagrodzonych sztuk. W kolejnych latach był kontynuowany, jakkolwiek nie przyniósł spektakularnych dramatopisarskich odkryć,

<sup>9</sup> W 1997 r. na wniosek działaczy RAŚ-u w Sądzie Wojewódzkim w Katowicach został zarejestrowany Związek Ludności Narodowości Śląskiej.

<sup>10</sup> L. SOBIERAJ: *Karlus niy z tyi zymy*. Tekst nagrodzony podczas pierwszej edycji (1. miejsce), prezentacja w dn. 24.09.2011 w Teatrze Korez w Katowicach.

<sup>11</sup> R. GATYS: *Bysuch s Reichu*. Tekst nagrodzony podczas pierwszej edycji (2. miejsce), prezentacja w dn. 24.09.2011 w Teatrze Korez w Katowicach.

<sup>12</sup> L. MICHALSKA: *Kościółowe dźwiyrze*. Tekst nagrodzony podczas pierwszej edycji (3. miejsce), prezentacja w dn. 24.09.2011 w Teatrze Korez w Katowicach.

nie udało się również zaistnieć tym tekstom na scenach lokalnych teatrów. Z dzisiejszej perspektywy inicjatywa Villqista, jakkolwiek warta podtrzymania, nie wydaje się już tak bardzo niezbędna. W ostatnim czasie nastąpił bowiem wysyp spektakli eksplorujących lokalne tematy.

Gdyby prześledzić repertuary tutejszych teatrów dramatycznych, w niemal każdym można znaleźć spektakl odwołujący się do lokalnej historii, miejskiej legendy albo podejmujący próbę zdiagnozowania rzeczywistości mieszkańców danego miejsca. Niekiedy tytuł z lokalnością w tle pojawia się incydentalnie, jako wyraz chwilowej mody, próba zróżnicowania repertuaru albo owoc obliczonej na szybki efekt, co nie znaczy, że zawsze skutecznej, strategii marketingowej<sup>13</sup>. W innych — jako wyraz świadomej prowadzonej polityki repertuarowej, mającej w mentalności mieszkańców związać teatr z miejscem funkcjonowania, uczynić go depozytariuszem zbiorowej pamięci i platformą dyskusji o współczesności.

## 2.

Wydaje się, że w tym kierunku dążył Teatr Polski w Bielsku-Białej za dyrekcji Roberta Talarczyka (2005—2013), który oprócz lekkiego, komediowego repertuaru skierowanego do mniej wymagającego widza, proponował również spektakle osadzone w historii miasta i problematyzujące jego wielokulturową, chociaż nie zawsze chlubną przeszłość, jak *Żyd* Artura Pałygi<sup>14</sup> albo odnosząca się do współczesnych wydarzeń *Bitwa o Nangar Khel* tego samego autora<sup>15</sup>, podejmu-

<sup>13</sup> Tak można zinterpretować pojawienie się w repertuarze Teatru Nowego w Zabrze w 2012 r. spektaklu osadzonego we współczesnym kontekście miasta: *Milobójcy, czyli koniec świata w Zabrzu*, autorstwa i w reżyserii Lecha MACKIEWICZA. Poza zrealizowanym kilka miesięcy wcześniej spektaklem *Nieskończona historia* Artura PAŁYGI w reżyserii Urszuli KIJAK — pierwszą i, jak się okazało, budzącą silne emocje próbą zbliżenia zabrzańskiego teatru do mieszkańców — Teatr Nowy nie kontynuował tej strategii repertuarowej. Warto dodać, że premierę spektaklu Kijak poprzedziło wspólne gotowanie przez mieszkańców rosołu oraz akcja zbierania starych przedmiotów: makatek, dzbanuszków, etc., jakkolwiek to nie działania performatywne wokół przedstawienia budziły emocje, a nawiązania w przedstawieniu do katolicyzmu, m.in. sugestii, że sprawcą ciąży jednej z bohaterek jest ksiądz. Przypisywany *Nieskończonej historii* przez przeciwników spektaklu obrazoburczy charakter był daleko posuniętą nadinterpretacją, jednak ze względu na silną pozycję Kościoła katolickiego w mieście i protesty kilku zaangażowanych religijnie widzów dyrektor teatru podjął próbę zmiany kształtu przedstawienia.

Naznaczony lokalnością rys miał również musical *My Fair Lady* wyreżyserowany przez Roberta TALARCZYKA w Operze Śląskiej w Bytomiu (2013), w którym główna bohaterka, Eliza Doolittle, mówiła gwarą.

<sup>14</sup> A. PAŁYGA: *Żyd*, reż. R. TALARCZYK, Teatr Polski w Bielsku-Białej, prem. 16.02.2008.

<sup>15</sup> A. PAŁYGA: *Bitwa o Nangar Khel*, reż. Ł. WITT-MICHAŁOWSKI, Teatr Polski w Bielsku-Białej, prem. 26.03.2011.

jąca, wówczas bardzo nagłośniony w mediach, temat ostrzelania afgańskiej wioski przez żołnierzy z bielskiego 18. Batalionu Powietrzno-Desantowego. Zainteresowanie dyrekcji lokalnym kontekstem i budowaniem na tym fundamencie relacji z tutejszą publicznością przyczyniło się do rozpoczęcia współpracy teatru z Pałygą, który napisał swój pierwszy tekst dramatyczny odwołujący się do wielokulturowej przeszłości miasta. Najbardziej spektakularnym — przede wszystkim ze względów medialnych (o recepcji spektaklu pisała nawet ogólnopolska prasa) — tytułem w okresie dyrekcji Talarczyka była niewątpliwie *Miłość w Königshütte* w reżyserii Ingmara Villqista. Spektakl, w dość uproszczony sposób podejmujący temat tragicznej przeszłości Śląska i ciemnych kart z historii polsko-śląskich relacji, niespodziewanie stał się medium wyzwalającym mówienie o traumatycznej przeszłości, od lat dostępnej w opracowaniach historyków, jednak — jak się okazało — skutecznie wypieranej z codziennej rozmowy. Ten tytuł stał się również doskonałym przykładem na przechwytywanie sztuki przez politykę, która — jak pokazały wydarzenia w Bielsku-Białej — natychmiast kanalizuje społeczne emocje.

Robert Talarczyk deklarował zainteresowanie lokalnością w kontekście strategii funkcjonowania miejskiego teatru od chwili objęcia stanowiska dyrektora Teatru Polskiego w Bielsku-Białej<sup>16</sup>. To przekonanie ostatecznie zaowocowało ogłoszeniem konkursu na napisanie sztuki o mieście — wygrał go Pałyga *Testamentem Teodora Sixta*<sup>17</sup>. Sztuka, w tytule nawiązująca do nazwiska mieszkającego w Bielsku w drugiej połowie XIX w. przemysłowca, społecznika i filantropa, który swoją willę przy Elisabethstrasse przekazał w testamencie miastu, tworzyła portret wielokulturowego i wieloetnicznego miejsca, rozwijającego się przede wszystkim dzięki włókiennictwu. Historia tajemniczego Sixta — nie zostawił po sobie nawet portretu<sup>18</sup>, chociaż dar przekazany miastu i nagrobek na bielskim cmentarzu są niepodważalnymi śladami jego istnienia — stała się dla Pałygi i Talarczyka, reżysera spektaklu, również pretekstem do podstawienia lustra współczesnym mieszkańcom stolicy Podbeskidzia.

Pomysł wystawienia sztuki, która wpisałaby się w lokalny kontekst, początkowo odczytywano jako próbę wkupienia się nowego dyrektora w łaski publiczności, jednak lustro, postawione przez twórców przed widzami i miejskimi urzędnikami, w efekcie okazało się raczej krzywym zwierciadłem. Samego siebie reżyser również obsadził w roli cynicznego dyrektora teatru, który ma przygotować sztukę na zamówienie. Spektakl, być może wbrew pierwotnym założe-

<sup>16</sup> Nie zerwę kontaktów ze Śląskiem. Z R. TALARCZYKIEM rozmawiała R. GOWARZEWSKA-GRIESSGRABER. „Dziennik Zachodni”, nr 159 z dn. 11.07.2005.

<sup>17</sup> A. PAŁYGA: *Testament Teodora Sixta*, reż. R. TALARCZYK, Teatr Polski w Bielsku-Białej, prem. 10.11.2006.

<sup>18</sup> A. PAŁYGA: *Tajemniczy pan Sixt*. „Gazeta Wyborcza” — Katowice 2006, nr 277. Dostępny również: [http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/32184.html?josso\\_assertion\\_id=EED5CD41D41384B7](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/32184.html?josso_assertion_id=EED5CD41D41384B7) [data dostępu: 10.10.2014].

niom, stał się zarówno opowieścią o niemożności zbudowania spójnej narracji o mieście, jak i krytyką małomiasteczkowych marzeń o pozytywnym portrecie własnym. Przedstawienie zostało dobrze przyjęte przez lokalną prasę, jakkolwiek Michał Smolorz zarzucił reżyserowi, że wśród nacji pojawiających się w przedwojennym Bielsku wymienione są wszystkie poza śląską, i określił spektakl jako „dzieło politycznej propagandy na bielską modłę”<sup>19</sup>. Prawdopodobnie byłaby to uwaga bez znaczenia, gdyby kilka lat później, w związku z wystawieniem *Miłości w Königshütte*, nie pojawiły się podobne oskarżenia, tyle że z wektorem ustawionym w przeciwną stronę. Komentarze bielskich i śląskich publicystów dowodziły, że teatr działa na gruncie wyjątkowo wrażliwym na kwestie polityczne i tożsamościowe, a skomplikowana przeszłość wciąż jest tematem do przepracowania.



Żyd. Reż. Robert Talarczyk. Teatr Polski w Bielsku-Białej. Prem. 2008.  
Fot. „Foto Wójcik”

Spektakle zrealizowane w trakcie dyrekcji Talarczyka: *Żyd*, *Bitwa o Nangar Khel* i *Miłość w Königshütte* nie tylko wywołały gorące dyskusje wśród widzów i przyczyniły się do wzmożonej aktywności lokalnych (zwłaszcza prawicowych) polityków (poseł PiS Stanisław Pięta po premierze *Miłości w Königshütte* żądał odwołania Talarczyka z funkcji dyrektora), spowodowały również zainteresowanie mediów, co w przypadku spektakli z mniejszych ośrodków nie zdarza się często. Recenzja Henryki Wach-Malickiej<sup>20</sup>, która krytycznie oceniła spektakl Villqi-

<sup>19</sup> M. SMOLORZ: *Śląsk — słowo alergiczne*. „Gazeta Wyborcza — Katowice”, nr 269 z dn. 18.11.2006.

<sup>20</sup> H. WACH-MALICKA: *Z notatnika recenzentki: „Miłość w Königshütte”, czyli patyczkiem w mrowisko*. „Dziennik Zachodni” z dn. 02.04.2014. Wersja on-line: <http://www.dziennikza>



sta i od której rozpoczęła się medialna burza, była szeroko komentowana nawet w ogólnopolskich mediach. Co ciekawe, w dyskusji na temat spektaklu i tekstu recenzentki „Dziennika Zachodniego” w zasadzie pominięto ocenę artystyczną przedstawienia (choć to na niej przede wszystkim skupiła się autorka recenzji). Uwagę skoncentrowano głównie na jego wymowie ideologicznej i spontanicznym performansie widzów na koniec premierowej prezentacji, kiedy po nałożeniu przez aktorów żółto-niebieskich opasek (symbolizujących barwy Śląska) część widzów zaczęła na stojąco bić brawo.

Ten rodzaj teatru, niezależnie od jego wartości artystycznej, bo pod tym względem spektakl Villqista nie był raczej udany, ale biorąc pod uwagę siłę jego społecznego oddziaływania, można by uznać za Pawłem Mościckim za teatr zaangażowany<sup>21</sup>. Wedle jego definicji taki teatr wpisuje się w publiczną debatę, odzwierciedla na scenie społeczne antagonizmy, zabiera głos w dyskusji, skłania do czynnego uczestnictwa w życiu społecznym. Nawet jeśli celem premiery nie było wywołanie kontrowersji (od czego odżegnywali się twórcy zarówno *Żyda*, jak i *Miłości w Königshütte*), wprowadzenie na scenę tematu wzbudzającego emocje — a takie emocje w przypadku *Żyda* wywoływała kwestia antysemityzmu w mieście, w którym przed wojną mieszkało wielu Żydów, albo w przypadku *Miłości w Königshütte* stosunek do Ślązaków, gdy spora część mieszkańców nie utożsamia się z kulturą regionu, do którego przynależy administracyjnie — nie było zupełnie niewinne i przypadkowe. Sięganie do lokalności oznaczało w obu tych przedstawieniach wyłuskiwanie historii zapalnych, naruszanie tabu, zachwianie utrwaloną i zaakceptowaną wersją historii.

*Żyd* w reżyserii Talarczyka pojawił się na bielskiej scenie na fali ogólnopolskiej dyskusji, którą wywoła w Polsce książka *Strach* Jana Tomasza Grossa, w nowym świetle stawiająca polsko-żydowskie relacje w czasie wojny i tuż po jej zakończeniu. Poza wprowadzeniem dość oczywistych wątków, które zwykle pojawiają się w takich narracjach, a więc ignorancji, antysemickich fobii albo absurdalnych oskarżeń wobec Żydów, obarczających ich winą za rozpijanie polskiego narodu i odpowiedzialnością za bezrobocie oraz upadek moralny, autor umocował opowieść w kontekście historycznym Bielska. Dziadek jednej z bohaterów przejmował opuszczone przez Żydów kamienice, często przyspieszając proces likwidacji dotychczasowych lokatorów. Nic dziwnego, że spektakl wywołał wśród bielszczan sporo emocji. Podczas spotkania zorganizowanego po przedstawieniu pod adresem twórców padały oskarżenia o bezsensowne „upodlanie Polaków” i zajmowanie się „odgrzewanymi tematami”<sup>22</sup>.

chodni.pl/artykul/544339,z-notatnika-recenzentki-milosc-w-koenigshuette-czyli-patyczkiem-w-mrowisko,id,t.html [data dostępu: 19.10.2014].

<sup>21</sup> Zob. P. MOŚCICKI: *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*. Warszawa 2008.

<sup>22</sup> E. FURTAK: *Nie mam nic przeciwko Żydom, ale...* „Gazeta Wyborcza — Bielsko-Biała”, nr 53 z dn. 03.03.2008, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/52092.html> [data dostępu: 20.09.2014].

Nie mniej emocji wzbudziła wspomniana już *Miłość w Königshütte*, oparta na filmowym scenariuszu Villqista i również przez niego wyreżyserowana. Sztuka odnosiła się do wypieranych z powszechnej świadomości i indywidualnej pamięci ciemniejszych kart z historii polsko-śląskich relacji. Jedną z nich były zakładane po wojnie w miejscu obozów hitlerowskich obozy pracy dla Ślązaków (w spektaklu wymieniana jest świętochłowski obóz „Zgoda”, który wiele lat później został przekształcony w istniejące do dzisiaj ogródki działkowe), prześladowanie miejscowej ludności przez komunistyczną władzę, antyśląskie uprzedzenia i niechęć. Fabuła spektaklu prowadziła widza przez meandry historii i zbiorowej pamięci w sposób dość schematyczny, ignorujący niuanse i złożone podłoże ludzkich zachowań — autorowi nie bez powodu zarzucano uproszczenia i budowanie psychologicznych portretów postaci w sposób czarno-biały. Niespodziewanie jednak stała się medium przywołującym traumatyczną przeszłość. Przynajmniej takie wrażenie można było odnieść, przysłuchując się zorganizowanemu po jednym z przedstawień spotkaniu twórców z widzami. Warto dodać, że podczas tego wieczoru jeden z widzów wniósł do teatru białą-czerwoną flagę, którą wymachiwał w finale przedstawienia na znak — jak sam mówił — protestu przeciwko antypolskiej wymowie spektaklu. Manifestacje osób nie utożsamiających się z zaprezentowaną wersją historii odbyły się również pod teatrem. W świadomości tych widzów (choć pewnie zdarzały się wśród nich osoby, które nie widziały spektaklu) nastąpiło utożsamienie scenicznej fikcji z historycznym przekazem, ten z kolei nie zgadzał się z ich pamięcią i świadomością historyczną. A jak pisze Jan Assmann „Historia to rezultat działania i pamiętania. (...) jest nam dana wyłącznie przez pamięć, a to, co się dzieje, staje się zapamiętywane tylko jako działanie”<sup>23</sup>. Wpływ na te reakcje miało zapewne również miejsce powstania spektaklu. Jest bardzo prawdopodobne, że gdyby został wyreżyserowany w Teatrze Śląskim w Katowicach, nie wzbudziłby tak skrajnych emocji, a raczej stałby się symbolem bolesnej przeszłości i wpisał w proces konstruowania zbiorowej tożsamości współczesnych Ślązaków.

### 3.

Od zeszłego roku Talarczyk jest dyrektorem Teatru Śląskiego w Katowicach, któremu również próbuje nadać wyrazisty, naznaczony lokalnością rys. W rozmowie dla miesięcznika „Śląsk”, przeprowadzonej tuż po otrzymaniu dyrektorskiej nominacji, reżyser jako główny mianownik programu artystycznego katowickiego teatru wskazywał regionalizm. Sugerował jednak, że będzie on wykraczał poza

<sup>23</sup> J. ASSMANN: *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Przeł. A. KRYCZYŃSKA-PHAM. Warszawa 2008, s. 243.



*Morfina.* Reż. Ewelina Marciniak. Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego. Prem. 2014.  
Fot. Krzysztof Lisiak

tradycję, kulturę i historię Górnego Śląska, ponieważ teatr znajduje się w stolicy województwa składającego się z obszarów należących kiedyś do trzech różnych jednostek administracyjnych. Siłą rzeczy pamięć i przeszłość ich mieszkańców różni się więc od doświadczeń rdzennych Ślązaków. Jego zdaniem rolą teatru usytuowanego w takim miejscu jest podejmowanie tematów uwzględniających doświadczenia nie tylko Ślązaków, ale również osób, które przybyły na te tereny z innych stron Polski, czy wreszcie przesiedleńców ze Wschodu<sup>24</sup>.

Tak pojęta misja znalazła odzwierciedlenie w dwóch projektach realizowanych przez teatr od zeszłego sezonu artystycznego. Pierwszy z nich to *Puder i pył*, cykl spotkań z artystami i specjalistami z różnych dziedzin sztuki i humanistyki, dyskutujących na temat istotnych zjawisk artystycznych i społecznych związanych z regionem, zarówno w perspektywie historycznej, jak i współcześnie. Do tej pory goście Zbigniewa Białasa — profesora anglistyki, znanego szerzej publiczności przede wszystkim jako autor *Korzeńca*, powieści uchodzącej za swego rodzaju mit założycielski sąsiadującego z Katowicami Sosnowca — rozmawiali między innymi o fenomenie śląskiego bluesa, dynamicznie rozwijającym się śląskim dizajnie czy o komiksie Spiegelmana i sosnowieckim getcie. Drugi

---

<sup>24</sup> *Teatr jest jak ośmiornica.* Z R. TALARCZYKIEM rozmawiała M. SZTUKA. „Śląsk” 2013, nr 9, s. 21.

projekt to pomysł realizacji spektakli eksplorujących śląskie tematy, prezentowanych w ramach cyklu „Śląsk święty/Śląsk przeklęty”. Dotychczas powstały trzy przedstawienia: *Skazany na bluesa*<sup>25</sup> w reżyserii Arkadiusza Jakubika na podstawie filmowego scenariusza Przemysława Angermiana i Jana Kidawy-Błońskiego, czyli teatralna wersja opowieści o Ryśku Riedlu, legendarnym frontmanie zespołu Dżem. Drugi spektakl to *W popielniczce diament* w reżyserii Waldemara Patlewicza<sup>26</sup>, pomyślany jako biograficzna fantazja na temat Zbigniewa Cybulskiego (pretekstem do umieszczenia przedstawienia w śląskiej serii był fakt, iż aktor przez krótki czas mieszkał w Katowicach, dokąd po wojnie przenieśli się jego rodzice). W listopadzie odbyła się również premiera *Morfiny*<sup>27</sup> Szczepana Twardocha w reżyserii Eweliny Marciniak, w niepokorny i przekorny sposób zajmująca się również śląską tożsamością. W planach jest jeszcze realizacja utrwalającego mitologię miejsca *Czarnego ogrodu* Małgorzaty Szejnert.

Wraz z objęciem funkcji dyrektora katowickiego teatru Talarczyk zrezygnował ze strategii konfrontowania widzów z tematami potencjalnie drażliwymi. Wysiłek nawiązania relacji z publicznością — niezależnie od składanych początkowo deklaracji — skoncentrował na wyjściu naprzeciw potrzebie odzyskiwania tożsamości tej części społeczeństwa, która podczas ostatniego spisu powszechnego określiła swoją narodowość jako „śląską” albo „śląsko-polską”. Według statystyk stanowi ona niemałą grupę — około ośmiuset tysięcy osób. Pierwszym przedstawieniem na śląskiej scenie dotykającym tematu kulturowej odrębności i tożsamości Ślązaków był wspomniany już *Polterabend* w reżyserii Tadeusza Bradeckiego, jednak dopiero wyreżyserowana przez Talarczyka *Piąta strona świata* okazała się największym artystycznym sukcesem Teatru Śląskiego ostatnich lat. Spektakl był zapraszany na festiwale i otrzymał kilka nagród, w tym wyróżnienie dla najlepszego przedstawienia w prestiżowym 19. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej (2013). Choć są to tylko spekulacje, trudno oprzeć się wrażeniu, że sukces przedstawienia przełożył się na zaufanie, jakim samorząd województwa śląskiego obdarzył reżysera, powierzając mu kierowanie katowickim teatrem. Sam spektakl można zaś uznać za zapowiedź polityki repertuarowej realizowanej dzisiaj. Jej główny trzon stanowią śląskie narracje, utrzymane w nostalgiczno-sentymentalnym tonie. Z zestawu sztuk osadzonych w konkretnym kulturowym kontekście wyłamuje się jedynie tegoroczna premiera w reżyserii dyrektora, *Dubbing Street*<sup>28</sup> Petra Zelenki, która — zgodnie

<sup>25</sup> P. ANGERMAN, J. KIDAWA-BŁOŃSKI: *Skazany na bluesa*, adapt. i reż. A. JAKUBIK, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego, prem. 07.03.2014.

<sup>26</sup> J. ROSZKOWSKI: *W popielniczce diament*, reż. W. PATLEWICZ, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego, prem. 06.06.2014.

<sup>27</sup> S. TWARDOCH: *Morfina*, reż. E. MARCINIAK, adapt. J. MURAWSKI, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego (Galeria Szyb Wilson), prem. 08.11.2014.

<sup>28</sup> P. ZELEŃKA: *Dubbing Street*, reż. R. TALARCZYK, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego, prem. 17.10.2014. Relacjami Polaków z południowymi sąsiadami i ciężącymi na tych stosunkach stereo-

z zapowiedzią Talarczyka sprzed roku — wyszła poza mitologiczną śląską swojskość. Akcja spektaklu dzieje się bowiem współcześnie u naszych południowych sąsiadów.

Na sukces *Piątej strony świata*, poza sprawną realizacją, wpłynął przede wszystkim temat i sposób konstruowania narracji, odpowiadający na nostalgiczne tęsknoty widzów za utraconą przeszłością<sup>29</sup>. Wielowątkową narrację Kutza reżyser potraktował dość stereotypowo, wybierając z powieści powszechnie znane epizody i elementy śląskiej mitologii. Pojawiło się więc wspomnienie powstań śląskich i walk pod Górą Świętej Anny, doświadczenie drugiej wojny światowej i związane z nim osobiste tragedie śląskich rodzin, z których mężczyźni byli wcielani do Wehrmachtu i wysyłani na front wschodni albo, w przypadku młodszych synów, na roboty do Niemiec. Historia ogólna — podobnie jak w *Cholonku* i w *Polterabend* — stawiała się tłem dla indywidualnych losów; te — zgodnie z literą powieści — urywały się na latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w., w momencie, kiedy przyjaciele głównego bohatera opuszczają Polskę jako element narodowościowo niepewny.

Reżyser nie wykorzystał dostatecznie krytycznego potencjału książki Kutza (którego spojrzenie na genezę powstań śląskich odległe jest od romantycznych polskich uniesień i akcentuje m.in. powody natury ekonomicznej, w tym potrzebę ucieczki przed niemieckim kapitalizmem, nadmiernie eksploatującym miejscową ludność). Jednak adaptacja utrwalająca stereotypy i odpowiadająca wyobrażeniom Ślązaków na temat samych siebie idealnie wpisała się w strategię konstruowania i podtrzymywania tożsamości grupy. Śląsk, który wyłaniał się z tej opowieści, był krainą mityczną, miejscem życia ludzi dobrych, szczerych i lojalnych. „Wspominając swoją historię i przywołując figury pamięci grupy społeczne upewniamy się co do swojej tożsamości”<sup>30</sup> — pisze o tym mechanizmie Assmann. „Każda grupa, która chce się skonsolidować jako taka, stara się stworzyć i zabezpieczyć miejsca, które stanowiłyby nie tylko scenę jej interakcji, lecz również symbole tożsamości i punkty zaczepienia dla pamięci”<sup>31</sup>. Nie bez znaczenia jest również potrzeba odzyskiwania własnej historii i tożsamości. Jako „proces wewnętrznej dekolonizacji”<sup>32</sup> pojawia się ona nie tylko w przypadku

---

typami Talarczyk zajął się już wcześniej, będąc jeszcze dyrektorem Teatru Polskiego w Bielsku-Białej. Powstał wówczas spektakl *Intercity* w reżyserii Talarczyka, na podstawie sztuki Słowaka Igora Šebo (Talarczyk zagrał również jedną z ról). Premiera odbyła się 7 października 2007.

<sup>29</sup> Świadczyły o tym głosy widzów po premierze oraz opinie zamieszczane na portalach internetowych, również kilka miesięcy po premierowym spektaklu. Zob. np. G. ĆWIERTNIEWICZ: *Z Polską nie należy się tarmosić*, <http://teatrdlawas.pl/recenzje/2719-z-polska-nie-nalezysz-tarmosic> [data dostępu: 30.09.2014].

<sup>30</sup> J. ASSMANN: *Kultura pamięci*. Przeł. A. KRYCZYŃSKA-PHAM. W: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA. Kraków 2009, s. 85.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 70.

<sup>32</sup> P. NORA: *Między pamięcią a historią*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 20.



nowych narodów, ale również — jak pisze Pierre Nora — dotyka „mniejszości etnicznych, rodzin, grup, które posiadały dotąd jedynie zasoby pamięci, nie dysponując żadnym bądź tylko niewielkim kapitałem historycznym”<sup>33</sup>.

W przypadku wspomnianych spektakli: *Cholonek*, *Polterabend* czy *Piąta strona świata* figurami pamięci, o które zaczepia się tożsamościowa narracja, są przywoływane (zwykle te same) wydarzenia historyczne, postacie typowe dla śląskiego pejzażu (np. przedsiębiorcza matka i uległy ojciec, stale przebywająca w domu babka), rytuały, zwyczaje i obyczaje wyznaczające rytm życia wspólnoty: świnioobicie, zaręczyny, śluby, wesela, chrzciny i pogrzeby. W sytuacji gdy zaciera się w społeczności pamięć biograficzna (Assmann nazywa ją pamięcią komunikatywną) — a z tym, wskutek zmian demograficznych, społecznych i kulturowych mamy do czynienia, i zostaje zakłócony przekaz do następnych pokoleń — jej rolę przejmuje pamięć kulturowa, oparta na zinstytucjonalizowanej mnemotechnice. Rolę takiej instytucji pamięci pełniłyby wspomniane spektakle transformujące historię faktyczną w zapamiętaną, a tym samym zamieniałyby ją w oparty na stereotypie, odindywidualizowany mit. W tym duchu utrzymana teatralna opowieść o Ryśku Riedlu, również niewiele wnosi do potocznej wiedzy o tym artyście, jest natomiast świetnie przyjmowana przez publiczność. Twórcy spektaklu przywołują główne i powszechnie znane zdarzenia z życia lidera Dżemu, które przeplatają największymi hitami zespołu. Riedel przeobraża się w tej narracji w bohatera lokalnej mitologii, by w scenicznej interpretacji istnieć na równi z postaciami zapewniającymi płótna śląskich malarzy prymitywistów.

#### 4.

W odmienny sposób do tworzenia świadomości miejsca i budowania zbiorowej tożsamości podchodzi Teatr Zagłębia w Sosnowcu, od 2011 r. prowadzony przez Dorotę Ignatjew i Zbigniewa Leraczyka. Ten rok oznacza przede wszystkim zmianę jakościową proponowanych w Sosnowcu spektakli. Tradycyjnie wystawianą klasykę, spektakle komediowe, farsy i lektury szkolne zastąpiły przedstawienia odwołujące się do doświadczeń, pamięci i świadomości współczesnych mieszkańców.

Pierwszym tytułem wpisującym się w tę strategię był spektakl oparty na utworze Doroty Masłowskiej *Między nami dobrze jest*<sup>34</sup>. Przedstawienie wyreżyserowane przez Piotra Ratajczaka różniło się od wcześniejszych realizacji tego dramatu — chociażby Grzegorza Jarzyny w TR Warszawa — wyeksponowaniem ekonomicznej i społecznej wymowy tekstu. Reżyser odsunął na bok tematy zwią-

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> D. MASŁOWSKA: *Między nami dobrze jest*, reż. P. RATAJCZAK, Teatr Zagłębia w Sosnowcu, prem. 14.10.2011.

zane z drugą wojną światową i rozpadem międzypokoleniowych więzi na rzecz krytyki współczesnego społeczeństwa, cechującego się rosnącym rozwarstwieniem ekonomicznym i kulturowymi podziałami. Główne bohaterki jego opowieści były upośledzonymi materialnie i ograniczonymi mentalnie mieszkankami blokowiska, które trudna sytuacja życiowa skazywała na trwanie w poczuciu beznadziei i życiowej stagnacji. Jak sugerował reżyser w rozmowie zamieszczonej w programie spektaklu, wybór sztuki Masłowskiej nie był przypadkowy. Jego zdaniem publiczność z mniejszych ośrodków ma większą świadomość społecznych podziałów, „nie żyje na co dzień w enklawach”<sup>35</sup>, toteż temat poruszony w spektaklu mógł się okazać skutecznym narzędziem nawiązania dialogu z lokalną publicznością.

Kolejne spektakle konsekwentnie realizowały strategię przyjętą przez teatr, który z jednej strony proponuje krytyczny namysł nad współczesnością, z drugiej — oferuje przedstawienia tworzące mitologię miejsca, odwołujące się do jego historycznych początków, kluczowych wydarzeń i szczególnych postaci. *Chłodne poranki*<sup>36</sup>, według scenariusza i w reżyserii Jacka Rykały, były powrotem do przeszłości miasta, materializującej się w skrawkach wspomnień i wyobrażeń Narratora o dawnych mieszkańcach kamienicy. Z kolei *Korzeniec* w reżyserii Brzyka na podstawie historyczno-obyczajowej powieści Zbigniewa Białasa (adaptację utworu przygotował Tomasz Śpiewak) — największy do tej pory sukces artystyczny sosnowieckiego teatru, doceniony na wielu festiwalach — sięga do początków XX w., gdy miasto nazywało się jeszcze Sosnowice. Dzięki usytuowaniu na granicy trzech cesarstw, budowie kolei i powstaniu dworców Drogi Żelaznej Warszawsko-Wiedeńskiej oraz Drogi Żelaznej Iwanogrodzko-Dąbrowskiej było dynamicznie rozwijającym się ośrodkiem handlu zbożem i trzodą chlewną, a przy okazji tworzyło barwną mozaikę narodowości, religii i kultur.

W historii z początków ubiegłego stulecia zakorzeniony jest również najnowszy spektakl Teatru Zagłębia, *Czerwone Zagłębie* na podstawie dramatu Jarosława Jakubowskiego, w reżyserii Aleksandry Popławskiej i Marka Kality. Twórcy przedstawienia prowadzą nić narracji od rewolucji 1905 r. aż do czasów współczesnych, mocując ją na tzw. miejscach pamięci: otwarcie Huty Katowice i budowa estakady, nieudany zamach na Gierka. Wreszcie wprowadzają na scenę samego I sekretarza, który poza Janem Kiepurą i mieszkającą tu przed wojną przez kilka miesięcy Polą Negri jest najbardziej znaną postacią związaną z Sosnowcem. Stosunek do miasta i jego przeszłości nie jest w tych spektaklach tak apologetyczny, jak w śląskich przedstawieniach. Ich twórcy w sekwencje nostalgicznych obrazów wplatają portrety krytyczne, a mityczna przeszłość okazuje się tak samo ważna jak współczesne doświadczenia.

<sup>35</sup> Doświadczenie bloku. Z P. RATAJCZAKIEM rozmawiała M. ZIELIŃSKA. Program do spektaklu *Między nami dobrze jest*. Teatr Zagłębia w Sosnowcu 2011.

<sup>36</sup> J. RYKAŁA: *Chłodne poranki*, reż. J. RYKAŁA, Teatr Zagłębia w Sosnowcu, prem. 03.03.2012.

W *Korzeńcu*, obok scen prezentujących codzienność prowincjonalnego miasta z ambicjami, pojawiają się napomknienia o Abisynii — „dzielnicy wesz i pluskiew”, obrazki z targowicy, przejawy antysemityzmu i informacje o handlu kobietami, a także pierwsze sygnały proletariackiego wrzenia, które doprowadzi kiedyś do rewolucji. *Czerwone Zagłębie* zaś, mimo że odwołuje się do momentów z przeszłości budujących tożsamość miasta, nie jest pozbawione refleksji na temat jego teraźniejszości. Chociażby takiej, że ośrodek, kiedyś dynamicznie się rozwijający (głównie dzięki wsparciu I sekretarza i napływającej z różnych stron Polski ludności), dzisiaj powoli wyludnia się i umiera.

W narracji tożsamościowej właściwej sosnowieckim spektaklom przeszłość jest tak samo ważna jak współczesne doświadczenia. Toteż w *Korzeńcu* nakładają się przynajmniej dwie perspektywy. Na zawartą w książce opowieść retro, która przypomina ożywianie starych fotografii (w tyle sceny co jakiś czas pojawiają się powiększone do dużego formatu i utrzymane w kolorach sepii autentyczne zdjęcia Teatru Zimowego i targu), reżyser nakłada przebitki ze współczesności. Japończycy przyjeżdżający do Sosnowca przypominają współczesnych stereotypowych turystów z dalekowschodniej Azji, a śmierć tytułowego kafelkarza — pokazana w spektaklu jako odgrodzone policyjną taśmą zbiegowisko przy nasypie kolejowym — tuż po premierze kojarzyła się z medialnymi obrazami głośnej wówczas sprawy porwania i śmierci Magdy z Sosnowca. Wreszcie, w prezento-

*Korzeniec*. Reż. Remigiusz Brzyk. Teatr Zagłębia. Prem. 2012. Fot. Maciej Stobierski



wanym podczas spektaklu krótkim filmie aktorka grająca bohaterkę o imieniu Emma przechadza się po autentycznym cmentarzu i dociera na grób rzeczywistej Emmy Niukanen, jakby na dowód, że historię miasta budują nie tylko skrawki pamięci i ślady przeszłości, ale również współczesne doświadczenia.

Kolejną po *Korzeńcu* próbą stworzenia tożsamościowej narracji miasta jest *Czerwone Zagłębie*. Twórcy przedstawienia nie mają jednak złudzeń: przygotowanie takiej opowieści jest tak samo trudne, jak jednoznaczne wskazanie punktu, kiedy miasto się zaczęło. W spektaklu ten dylemat stara się rozstrzygnąć para Poszukiwaczy, którzy bezskutecznie dywagują, czy kamieniem węgielnym Sosnowca był „czyn”, czy robotnicza rewolucyjna „salwa” 1905 r., a może otwarcie zawodowego teatru sugerujące miejskie aspiracje mieszkańców. Skoro tożsamościowej narracji nie da się zamknąć w spójnej opowieści, obok konkretnych dat, miejsc i wydarzeń (m.in. strajk 1905 r., nominacja Gierka na I sekretarza, budowa drogi szybkiego ruchu między Katowicami i Warszawą), zostają wplecione miejskie legendy (o labiryncie podziemnych korytarzy łączącym wszystkie cmentarze w mieście), historie apokryficzne (o spotkaniu w pociągu na stacji Sosnowiec Józefa Piłsudskiego z Józefem Stalinem), okruchy codziennego życia i wspomnienia zwykłych ludzi. Jeśli przeszłość skutecznie wymyka się racjonalnym narracjom, odpowiedzią na niedoskonałość historii, na zawsze niekompletną wersję tego, co już było, jest afektywna moc pamięci, ponieważ na demokratycznych zasadach miesza prawdę ze zmyśleniem, a fakty z marzeniami.

Finał spektaklu przynosi również gorzką refleksję na temat miasta, którego tożsamość — jak sugerują twórcy — została ukształtowana na szeregu negacji: po pierwszej wojnie światowej przestało być miastem granicznym, po drugiej — zostało zepchnięte w cień Katowic, wraz z odejściem Gierka straciło silnego człowieka w Warszawie, a koniec komuny spowodował upadek górnictwa i włókiennictwa. Te diagnozy wypowiadają Poszukiwacze, dzielący włos na czworo i dopatrujący się sensu w strukturze zdarzeń. Toteż dla równowagi swoją miłość do Sosnowca artykułuje również Kibic miejscowego klubu piłkarskiego, który na te pesymistyczne rozważania ma tylko jedną odpowiedź: „Było, jest i będzie, zawsze Zagłębie!”

## 5.

Teatry na Górnym Śląsku coraz chętniej wykorzystują narracje odwołujące się do przeszłości miejsca i kulturowej tożsamości jego mieszkańców w celu budowania wspólnotowych narracji, stworzenia alternatywy dla dominujących wersji historii lub zrewidowania pokładów pamięci zbiorowej i indywidualnej. Tym samym — podobnie jak kiedyś ośrodki w Gdańsku, Legnicy czy w Wałbrzychu





*Korzeniec.* Reż. Remigiusz Brzyk. Teatr Zagłębia. Prem. 2012. Fot. Maciej Stobierski

— otwierają teatr na ciesząc się popularnością wśród widzów opowieści lokalne. Działania tych teatrów wpisują się w koncepcję brytyjskiego historyka, Erica Hobsbawma, „tradycji wynalezionej” bądź „wymyślonej”<sup>37</sup>. Wojciech Burszta, reinterpretując ją, pisze, że stanowi: „zbiór praktyk kulturowych, które wyrażają pamięć o wartościach, normach, wydarzeniach czy postaciach z przeszłości na zasadzie ich powtarzania i przypominania dzisiaj żyjącym jednostkom, aby wywołać w nich uczucie, że są w jakiś sposób powiązane z historią i tradycją (kraju, regionu, grupy etnicznej, itd.)”<sup>38</sup>.

Gdyby podjąć próbę sklasyfikowania działań prowadzonych przez wymienione przeze mnie teatry w celu zbudowania relacji z widzem, można by wskazać trzy drogi: konfrontacji, a więc sięgania po tematy kontrowersyjne i zwykle nieprzepracowane, czego przykładem są bielskie spektakle za dyrekcji Talarczyka; mitologizacji i idealizacji przeszłości, i na tej podstawie konstruowania zbiorowej tożsamości, jak w przypadku kilku ostatnich spektakli w Teatrze Śląskim. Istnieje wreszcie wariant pośredni, realizowany w Sosnowcu, oznaczający budowanie wspólnotowych mitów z krytycznym akcentem.

<sup>37</sup> E. HOBSBAWM: *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*. W: *Tradycja wynaleziona*. Red. E. HOBSBAWM, T. RANGER. Przeł. M. GODYŃ, F. GODYŃ. Kraków 2008, s. 10.

<sup>38</sup> W.J. BURSZTA: *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*. Poznań 2004, s. 112—113.



Pisząc o przedstawieniach osadzonych w lokalnym kontekście, nie można na koniec nie wspomnieć o spektaklu, który powstał poza teatrem instytucjonalnym, w Zabytkowej Kopalni „Guido” w Zabrze. *Synek*<sup>39</sup> — w reżyserii Macieja Podstawnego na podstawie tekstów Marcina Gawła, Zbigniewa Stryja i Zbigniewa Kadłubka — został pomyślany jako kompilacja monodramu, performansu i instalacji. Jej Bohater (grany przez Marcina Gawła), przedzierając się przez rozmaite stereotypy i wspomnienia, próbuje zdefiniować tożsamość współczesnego Ślązaka. Ta zaś oznacza z jednej strony zakorzenienie czy też potrzebę czerpania z tradycji, z drugiej — funkcjonowanie w ponowoczesnym świecie ze świadomością, że dawny Śląsk bezpowrotnie odchodzi w przeszłość. W spektaklu Gawła śladami jego obecności są wizerunki dziadków i rodziców, umieszczone na tle charakterystycznego dla regionu ogródka działkowego. Wiadomo jednak, że ten świat siłą rzeczy zostanie kiedyś sprowadzony do etnograficznej ciekawostki. Jako ironiczny komentarz do tego procesu na wyświetlanej w tyle sceny projekcji pojawia się zatem nazwa „Stacja Arktyczna Śląsk” i postać ubrana w biały kombinezon, która przemierza kopalnianą sztolnię jako ostatni Ślązak na tej ziemi.

Spektakl, chociaż grany rzadko, cieszy się dużą popularnością i zdaje się idealnie wpisywać w oczekiwania widzów. Lokalność jako temat spektakli okazuje się więc niewyczerpanym źródłem inspiracji i rezerwuarem tematów do eksplorowania, co teatry na Górnym Śląsku od jakiegoś czasu zaczęły wreszcie dostrzegać.

---

<sup>39</sup> M. GAWEL, Z. KADŁUBEK, Z. STRYJ: *Synek*, reż. M. PODSTAWNY, Zabytkowa Kopalnia „Guido”, prem. 06.07.2013.

Aneta Głowacka

### Locality in Building Understanding with the Audience in Upper Silesia

#### Summary

Upper Silesia theaters — especially in recent times — are increasingly keen on using narrations that refer the past of a locale and the cultural identity of its residents in order to build community narrations, create an alternative to the dominant version of history, or revise the layers of collective and individual memory. Thus — just like their counterparts in Gdańsk, Legnica, or Wałbrzych in the past — they open up to local stories, very popular among audiences. The article presents the process of Silesian stages developing towards utilizing the locality reservoir on the one hand, on the other — the strategies of the directors of local theaters, which use locality to build relations with the viewers. There are three available practices here: confrontation with collective memory and consciousness, which means taking up controversial and usually thus far unused subjects, as exemplified by Bielsko-Biała plays during Robert Talarczyk's tenure

(*Testament Teodora Sixta*, *Żyd*, *Bitwa o Nangar Khel*, or *Miłość w Königshütte*, among others); mythologizing and idealizing the past and constructing collective identity, as is the case with a few latest plays in Silesia Theatre (*Polterabend*, *Piąta strona świata*, *Skazany na bluesa*, among others); finally, an intermediate variant, executed in Sosnowiec (under the guidance of Dorota Ignatjew and Zbigniew Leraczyk), which means building collective myths with critical accents (*Korzeniec*, *Koń*, *kobieta i kanarek*, *Czerwone Zagłębie*, among others).

Aneta Głowacka

## **Die Regionalität bei Schaffung der Verständigkeit mit dem Publikum in Oberschlesien**

### Zusammenfassung

Besonders in der letzten Zeit gebrauchen oberschlesische Theater immer lieber die sich auf die Vergangenheit des Ortes und der Kulturidentität der Einwohner beziehende Narration, um gemeinschaftliche Narrationen oder eine Alternative für geltende Version der Geschichte zu bilden oder kollektives und individuelles Gedächtnis zu revidieren. Demzufolge öffnen sie sich — so wie früher in den Theatern in Gdańsk (dt.: Danzig), Legnica (dt.: Liegnitz) oder Wałbrzych (dt.: Waldenburg) der Fall war — für die sich beim Publikum großer Beliebtheit erfreuenden regionalen Geschichten. In ihrem Artikel zeigt die Verfasserin einerseits auf welche Weise schlesische Theater bereit werden, das ganze Reichtum der Regionalität auszunutzen, und andererseits — die von den Direktoren der einheimischen Theater angewandten Strategien, mittels der Regionalität die Beziehungen mit dem Zuschauer aufzunehmen. Bei dem Vorhaben sind dreierlei Verfahren merklich: eine Konfrontation mit dem kollektiven Gedächtnis und mit dem Bewusstsein, das Risiko einzugehen, auf kontroverse und üblicherweise noch nicht bearbeitete Themen aufzugreifen. Ein Beispiel dafür sind die unter der Leitung des Direktors Robert Talarczyk auf die Bühne gebrachten Aufführungen des Theaters in Bielsko-Biała (dt.: Bielitz-Biala) (u.a.: *Das Testament von Teodor Sixt*, *Der Jude*, *Der Kampf um Nangar Khel* oder *Die Liebe in Königshütte*). Zweite Methode sind Mythologisierung und Idealisierung der Vergangenheit, um auf der Grundlage eine kollektive Identität zu bilden, so wie in dem Fall der letzten Aufführungen im Schlesischen Theater (u.a.: *Polterabend*, *Fünfte Himmelsrichtung*, *Zum Blues verurteilt*), und schließlich die von dem Theater in Sosnowiec (unter der Leitung von Dorota Ignatjew und Zbigniew Leraczyk) angewandte Methode, gemeinschaftliche Legenden mit ironischen Untertönen zu schaffen (u.a.: *Korzeniec*; *Pferd*, *Weib und Kanarienvogel*; *Czerwone Zagłębie*).